GRAPHIKER DER GEGENWART



Lesser Ury

ORLIK



GRAPHIKER DER GEGENWART

LESSER URY

VON

LOTHAR BRIEGER

MIT 36 ABBILDUNGEN



VERLAG NEUE KUNSTHANDLUNG
BERLIN W 50 / 1921

DRUCK: BRUNO PETZOLD NACHF., BERLIN SW 68



Eine spätere Zeit, die an Stelle der Unklarheit unserer heutigen Begriffe und ihrer verwirrten Schulmeisterei einen klaren Einblick in die künstlerischen Bedingungen Deutschlands vom letzten Viertel des 19. Jahrhunderts besitzt, wird vielleicht mit dem Namen Lesser Ury ein besonderes Blatt der deutschen Kunstgeschichte beginnen. Sie wird sich darüber wundern, daß der Sechzigjährige vom November 1921 so unverstanden oder halb verstanden durch sein Zeitalter gehen mußte, und es wird wieder einmal die ewige Klage darüber geben, daß keine Zeit zu ihren maßgebenden Führern die richtige Perspektive hat. Als Kapitelüberschrift aber über das neue Blatt, ein spezifisch Berliner Blatt, wird sie die Worte setzen „Von der Provinzkunst zur Weltkunst".

Das wirkliche Problem Berlin, die Weltstadt, ist bisher nur blutleeren Theoretikern in die Hände gefallen und dementsprechend behandelt worden wie ein Schulaufsatz. Die innerlichen Vorgänge, die sich daraus ergeben, daß mit einem Male ein neues großes Reich ohne natürlichen Mittelpunkt aus sich selbst heraus ein Zentrum schaffen muß, sind außerordentlich verwickelter Natur. Rom ist nicht an einem Tage gebaut worden, aber der kurzsichtige kritische Geist verargt es gern Berlin, wenn es hier keinen Vorrang vor Rom hat. Die

Schwierigkeit kam hinzu, daß sich das neue Berlin über dem sehr ausgesprochenen Typ des alten Berlin, einem prächtig charaktervollen Typ, erheben mußte. Eine alte provinziale Kultur hatte nicht mehr das Maß der neuen Bedingungen. Die neue Kultur ließ sich aber keineswegs aus dem Ärmel schütteln. Berlin als das Zentrum Deutschlands strebte in die Welt hinaus und erstrebte die Welt in sich hinein. Jede Eroberung mußte mit einer Selbstaufgabe zusammenfallen, jede Selbstaufgabe mußte mit ungeheurer Energie zur Selbstbehauptung umgebogen werden. Um das geschäftige und geräuschvolle Berlin breitete der Entwicklungskampf zugleich eine tiefe unverstandene Einsamkeit, breitet er sie noch.

Um das große Berlin und um seine einzelnen Menschen und zwar um so gründlicher, je tiefer diese einzelnen Menschen waren. Es ist verhältnismäßig leicht, die äußerlichen Gebärden des Internationalismus um sein im Grunde provinzielles Berlinertum zu breiten und das als Einheit zu empfinden, es ist ungeheuer schwer, von einem ausgeprägten Weltgefühl her zu einer besonderen, erst neu zu schaffenden Berliner Form zu gelangen. Es ist ein nur für feine Nerven spürbarer Unterschied zwischen der Qualität eines Berliner Stückes von Sudermann und eines Berliner Romans von Fontane. Es ist kein geringerer Unterschied zwischen

manchem oberflächlichen Scheinimpressionismus, mit dem sich vor allem im Laufe des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts die Berliner Kunst in ihrer Breite anschminkte, und dem in harter Entwicklung gewonnenen Berliner Impressionismus des Lesser Ury.

Denn die historische Stellung Lesser Urys ist es, daß er der früheste deutsche Fahnenträger des Impressionismus ist, und die Geschichtsschreibung darf über der langen Zurückgezogenheit und Einsamkeit des Malers nicht vergessen, daß seine entscheidende Entwicklung selbst noch vor der Liebermanns liegt. Ury war vor vielen anderen befähigt, die Berliner Entwicklung an die Weltkunst anzuschließen: er war kein geborener Berliner. Er gehörte zu jener Einwandererschar, die wohl in Berlin Boden unter den Füßen, aber zunächst keinen unter dem Geist hatte, die erst aus der Welt heraus den neuen Weltgeist für die Weltstadt gewinnen mußte. Der Maler hat in seiner Jugend unter dieser Berufung, die zugleich Fluch und Segen ist, schwer gelitten. Eine fieberhafte Unrast trieb ihn durch die Welt, um überall sein Ich zu erweitern und sich doch nirgends mit seinem Ich zuhause zu finden. Diese besonderen Verhältnisse der Geburt und der Berufung haben ihn sein ganzes Leben lang verfolgt. Immer wenn man begann, einer Stufe seiner Entwicklung mit

Verständnis gegenüber zu stehen, hatte ihn selbst diese Entwicklung schon wieder eine Stufe weiter getragen, der man nun wieder mit Kopfschütteln und Mißtrauen gegenüberstand. Selten war wohl ein grelleres Mißverstehen zwischen einem Maler und seinem Publikum. Auf der einen Seite fortwährende Vorwürfe, der Künstler entarte, könne nicht zeichnen, sei im Begriff sich zu verlieren. Auf der anderen Seite das Bewußtsein, mit unerbittlicher Strenge gegen sich selbst dem Gesetze der eignen Entwicklung zu folgen, daher Enttäuschung über die Dummheit der Mitmenschen, zornige Verbitterung. Und es hat langer Jahrzehnte bedurft, eines Alterns Lesser Urys, bis wir alle lernten, ihn in seiner Ganzheit zu begreifen und mit Dankbarkeit als den vielleicht stärksten Exponenten zu empfinden, den Berlin seit Menzels Tode zur Weltkunst zu stellen vermochte.

Als Knabe ist Ury nach Berlin gekommen, aus dem Osten, wie schon vor ihm die führenden Berliner Künstler fast grundsätzlich aus dem Osten oder aus Schlesien nach Berlin kamen. Und in dem Berlin der ersten kaiserlichen Entwicklung sind noch keine Grundlagen vorhanden, auf denen ein moderner Maler aufbauen kann. Kaum hat er das Einjährige, kaum versucht ihn die Familie in einem Konfektionsgeschäft zum

künftigen Millionär heran zu bilden, so geht er mit ein paar Groschen in der Tasche nach Düsseldorf los. Die Düsseldorfer Akademie genoß ja damals noch immer maßgebenden Ruf in Deutschland, mochten ihn München und der Berliner Realismus auch schon einigermaßen erschüttert haben. Man nimmt den jungen mittellosen Menschen, dessen Talent man erkennt, in Düsseldorf freundlich auf, man schafft ihm ein Stipendium, Janßen ist u. a. sein Lehrer. Das darf bei der Beurteilung Urys nicht vergessen werden, dieses Düsseldorfertum. Er hat sich in ihm nicht wohl gefühlt, das Gipszeichnen vermochte ihm nichts zu geben, er ist bald durchgebrannt. Aber sicher liegt ihm von jenen Jahren her die Sehnsucht nach dem großen Bilde im Blut, der Wille einer ehrgeizigen und grüblerischen Natur zum Monumentalwerk, Ury ist kein naiver Künstler, kein Naturkind, dem die Früchte der Arbeit rein instinktiv in den Schoß fallen. Er ist nicht nur Hand und Auge und Gefühl, obgleich er dieses alles dreies ist, er ist außerdem noch rastlos arbeitendes Gehirn. Wenn wir den Ausdruck „denkender Künstler“ von jenem üblen Beigeschmack reinigen, den ihm eine rein verstandsmäßige Kunstübung zugezogen hat, so paßt er auf Ury. Seinem ehrgeizigen Wollen hat die bloße Übertragung der Natur in das malerische Me-

dium nie genügt, er sah nicht gleich Manet das Endziel der Kunst darin, die gleiche Landschaft im atmosphärischen Wechsel der verschiedenen Zeiten für die Kunst zu gewinnen. Die Begriffe des Künstlers und des Priesters sind für ihn sein ganzes Leben hindurch unzertrennlich. Ganz offenbar ist für ihn das letzte Ziel der Kunst ein Schaffen von Symbolen.

Und dennoch trennt ihn dabei eine ganze Welt von Düsseldorf, wo man scheinbar das gleiche wollte. Denn nichts liegt Ury ferner als Historisches, als irgend eine Kostümmaskerade. Er ist von vornherein Pantheist, Naturanbeter, er will das Zeitlose und Ewige, er möchte sogar das Historische für das allgemein Menschliche gewinnen. Ein Naturereignis und ein Ereignis der menschlichen Geschichte sind vor ihm, dem Maler, von vornherein gleichwertig, ja er mißt den Wert der menschlichen Ereignisse lediglich nach ihren Naturwerten wie Sonne oder Gewitter. Ueberwältigt, jubelnd, jeden Tag voll neuer Entdeckungen zieht dieser merkwürdige Akademieschüler durch die Eiffel, ein Baum am Wege wird ihm genau so zu einer entscheidenden Angelegenheit wie dem Wandernden Christus auf der Heerstraße begegnet. Was soll alles akademische Zeichnen, was haben alle langweiligen Regeln für einen Sinn, wenn nicht die Morgen- und Abendröte, wenn nicht

Schmerz und Lust die Leinwand aufwühlen und beleben! Ein Gewitter in der Eiffel wirft mit seiner Herrlichkeit den Wanderer auf die Knie. Er verläßt Düsseldorf und geht nach Brüssel, arm wie Hiob, aber voll Zuversicht, hier das Vorwärtskommen für seine Freilichtmalerei zu finden.

Ein 18jähriger zieht in Brüssel ein. Es ist um 1880. In Belgien beginnt die Bauern- und Landschaftsmalerei zu blühen. Die Arbeiten des jungen Ury aus jener Periode sind voll von ihr, voll von unerhört kühnen Farbenzusammenstellungen, die ihm noch lange vorgeworfen werden, weil noch kein Mensch das Auge für sie in der Natur hat, voll von einer Freude am neu gewonnenen Licht, in der er absolut der früheste deutsche Maler ist. Urys Leben ist eitel Unrast. Er geht von Brüssel nach Paris, auch hier voller Anerkennung. Er schlägt sich nach Deutschland durch. Er mißtraut seiner eigenen besonderen Begabung. Er will ja so gerne lernen, weiter kommen. Also zeichnen, zeichnen, immer wieder zeichnen, während in Wirklichkeit die ihm eigentümliche Begabung schon lange über das hinausgewachsen ist, was ihm die akademische Zeichnung zu geben vermag, schon an dem Punkte angelangt ist, wo sie sich ihre besondere Art der Zeichnung selbst bilden muß.

Denn Ury hat außerordentlich viel für sich aus Belgien und Frankreich mitgebracht. Eine be-

deutende Verstärkung und Vertiefung seines Naturgefühls. Jetzt ist ihm nicht nur mehr die offene Landschaft Natur, so rein gerade sein ausgesprochen lyrisches Wesen sich immer in ihr ausleben wird, sondern alles Erscheinende ist ihm zu einer von aller Tradition befreiten Natur geworden. Er sieht den Menschen nicht anders an wie eine Erdscholle. Das geht bis tief in alles Farbige und wird einmal bei seinen großen Monumentalbildern in Komposition und Farbe so zur symbolischen Gewalt werden, daß ihm Unverständnis sowohl die Komposition wie die Farbe vorwirft. Die große Stadt mit ihren Straßen und Kaffeehäusern, mit ihrem Leben außer den Häusern und in ihnen, ist sie etwas anderes als ein Wald oder ein See, Wald oder See der Menschenseelen? Kein neuerer Maler hat sich so unbedingt zu dieser Anschauung bekannt, und keiner ist darüber so zum Impressionisten bis in die letzten Konsequenzen geworden, so konsequent, daß Jahrzehnte nötig waren, um ihn zu verstehen. Und dann bringt sich Ury aus den westlichen Ländern die Anfänge der neuen Technik mit, die seinem Wollen erst die ganze Freiheit geben soll: das Pastell. Gerade damals hatte in Frankreich die Wiedergeburt der Pastelltechnik begonnen, zunächst als Technik der großen Dekorateure, aber auch Degas war bereits über sie gekommen, der junge Monet hatte sich zu ihr

bekannt, Manet übte sie von Zeit zu Zeit. Ury ist für das deutsche Pastell geworden, was Degas für das französische wurde, er hat es aus der beschränkten Uebung der Piglhein und Lenbach zu einer Technik erweitert, die alles zu geben vermag. Diese reformatorische Aufgabe ist allerdings zunächst für ihn eine individuelle: das Pastell bietet ihm die Möglichkeiten, bis in seinen letzten Schöpfungsakt hinein dem zu folgen, was für ihn jetzt zum eigentlichen Gotte und Schöpfer alles Malerischen wird: dem Lichte.

Die Aufhellung der Uryschen Farbenskala ist die Aufgabe der nächsten Berliner Jahre. Sicher ist für sie Urys italienische Reise zur letzten Entscheidung geworden. Als dem schwer und bitter um seine äußere Existenz kämpfenden Berliner Maler der Michel-Beer-Preis die Möglichkeit gewährt, nach Italien zu gehen — Menzel hat unter anderen sein großes Talent erkannt —, da war wohl vielfach der Gedanke, der italienische Aufenthalt werde den ehemaligen Schüler der Akademie von Düsseldorf mehr akademisieren, oder, wie die allgemeine Forderung lautete, „solider" machen. Urys Natur mußte solchen geheimen Wünschen schmerzliche Enttäuschung bereiten. Ihn bestätigt Italien just in dem, was er will. Mit freudigem Staunen sieht er sich in einem Lande, in dem Sonne und Licht alles sind, seinen Träumen ent-

gegenkommen, ja deren letzte Folgerungen ziehen. Er sieht Kunst dort, wo die meisten Maler des Landes selbst nur Kitsch sehen, weil er ohne fertige ästhetische Vorurteile den Erscheinungen gegenübertritt. Dieser Mangel an ästhetischen Vorurteilen, der dem nicht gerade begüterten Menschen Ury das Durchkommen so sehr erschwerte, hat den Künstler Ury zu dem gemacht, was er nun einmal wurde, und es ist wohl immer in der Kunst so bei denen, die etwas Neues in ihr zu sagen haben. Ury sieht in Italien nicht Museen und Traditionen, sondern nur Landschaft und Licht, und er kommt mit einer Kühnheit und Freiheit der farbigen Auffassungen nach Deutschland zurück, die selbst die Freunde des voritalienischen Ury aufs Tiefste erschrecken. Jetzt beginnt bereits, was sich von nun ab immer wiederholen wird: er soll sich selbst verloren haben, sobald er sich ein Stück weitergefunden hat.

Von nun ab bleibt Ury in Berlin und verwächst immer inniger mit der Bildung der Weltstadt, Reisen führen ihn durch Deutschland, auch nach Holland, das er nun mit wunderbarer Freiheit sieht, aber treu kehrt er stets wieder nach Berlin zurück. Er ist der neue Berliner, der von Haus aus eigentlich heimatlos, sich draußen mit dem weitesten Weltgefühl vollgesogen hat und es nun auf seine Stadt ausströmt. Niemand hat

den Grunewald und die Havelseen bedichtet gleich ihm, niemand die Leichtigkeit so gezeigt, die heimlich in der Schwere dieser Natur schlummert und darauf wartet, daß die Atmosphäre sie weckt. Ury wartet wie der Jäger auf sein Wild und versäumt den rechten Augenblick nicht. Er liebt und versteht die nicht immer dankbare werdende Weltstadt Berlin wie kein anderer, dort, wo sie in Erinnerungen versunken ist, im Tiergartenviertel, im Potsdamer Viertel, wo sich das Alte und das Neue mischen, im neuen Westen mit seinen neuen Möglichkeiten. So hat nur noch Pissaro Paris geliebt. Ury und Berlin verstehen sich besser als Ury und die Berliner. Sie führen Zwiesprache miteinander im Sonnenschein im Tiergarten und sie beglücken einander, wenn sich Nachts die elektrischen Lichter der Bogenlampen im feuchten Asphalt spiegeln und das prustende moderne Untier, das Auto, mit funkelnden Laternenaugen seinen Weg rast. Man kann von Ury sagen, was man wohl von Degas gesagt hat, daß ihm seine Menschen nur Maschinen sind, Träger seines künstlerischen Willens. Wäre der Künstler in Ury nicht so unerbittlich gewesen, sein Leben hätte leichter sein und wesentlich schneller zum Erfolge führen können. So mußte er zum größten Zauberer der Farbe werden, den wir heute besitzen. So mußten seine Entwicklung die Klagen

begleiten, daß er eine undisplinierte Natur sei, daß sein Temperament nichts von Harmonie im Bilde wisse (indem es nämlich eine neue Harmonie schuf). Es ist seltsam, daß man immer nur einen Ury, den Ury einer bestimmten Periode sah und gelten lassen wollte, niemals die einheitliche und notwendige Persönlichkeit, und erst die Gegenwart ist im Stande, den überwältigenden Reichtum einer Jahrzehnte lang einsamen und selbstwilligen Persönlichkeit wirklich in seiner Geschlossenheit zu empfangen und zu genießen. Freilich ist nunmehr auch die allgemeine Anerkennung der berüchtigten Anerkennung der Besten gefolgt.

Zu dieser geschlossenen Persönlichkeit gehört auch das graphische Werk. Die Studie, die Handzeichnung begleitet die ganze Entwicklung und gewährt oft einen sehr persönlichen Einblick in all ihre Phasen. Ein völlig Auge gewordener Mensch, der oft mitten im Gewühl der Großstadt in ein Augenerlebnis so versinken kann, daß er zu Papier und Stift greift und alles um sich darüber vergißt, kann verlangen, daß seine Zeichnungen in den Rahmen seiner Gesamtarbeit eingeordnet werden. Es wird freilich schwer sein, diesen Teil von Urys Arbeit jemals mit irgendwelchem Anspruch auf Vollständigkeit zusammenzubringen. Die Not der jungen und noch sehr bedrängten Jahre hat die frühen Arbeiten Urys

zerstreut und auch sein späteres Schaffen hatte manches in ähnlichem Sinne zu leiden. Was heute noch, da Museen und Kupferstichkabinette die günstige Zeit, sich einzudecken, versäumten, dem Studium erreichbar ist, zeigt, wie sich von selbst versteht, daß Ury niemals ein Zeichner um des Zeichnens willen war, daß ihm der Stift lediglich als Medium diente, sich über Malerisches die erste Klarheit zu schaffen. Daneben stehen die Skizzen zu größeren Arbeiten. Der junge Ury hat viel mit Feder und Tusche gearbeitet, später hat er dann die markige und malerische Kohle ersichtlich bevorzugt.

Auch die Zeichnungen Urys sind in der Mehrzahl in großen Flächen gesehen, und es ist oft bewundernswürdig, wie er hier die malerischen Grade sichtbar zu machen weiß. Die Bildqualitäten eines menschlichen Kopfes, das Interieur eines Kaffeehauses, der Charakter einer Landschaft, die Stärke körperlicher Bewegung werden mit sinnlicher Eindringlichkeit notiert, und gerade Urys Zeichnungen sind schöne, interessante und aufschlußreiche Zeugnisse über die Art, in der sich ihm die Welt farbig aufschließt.

Zur Radierung und Lithographie ist Ury erst in späteren Jahren gelangt. Sie gehören durchweg der Ernte seines Lebens an. Manches wird wieder aufgenommen, was bereits in seinem gemalten

Werk Gestalt gewonnen hat, es reizt ihn, ein schon einmal in bestimmter Richtung abgewandeltes Problem nun auch einmal von der Möglichkeit graphischer Gestaltung her zu betrachten. Viele seiner Straßenszenen, Landschaften und Interieurs wiederholen sich auf diese Weise graphisch, manche Studien, denen bisher anderweitige Ausführung nicht beschieden war, gelangen zur graphischen Verwertung. Auch als Graphiker ist Ury durchaus und vor allem Maler, und so sehr er Natur und Bedingungen der Kupferplatte respektiert, so wenig hat er Neigung, ihr zuliebe etwas von seinem Wesen aufzugeben. Man kann ihn hier im wahrsten Sinne des Wortes einen Malerradierer nennen. Wie sein ganzes künstlerisches Schaffen nur den eigenen Willen oder, besser gesagt, das eigene Müssen als Gesetz anerkannte, so geht auch der Graphiker seine eigenen Wege und gelangt zu immer individuelleren Wirkungen.

———



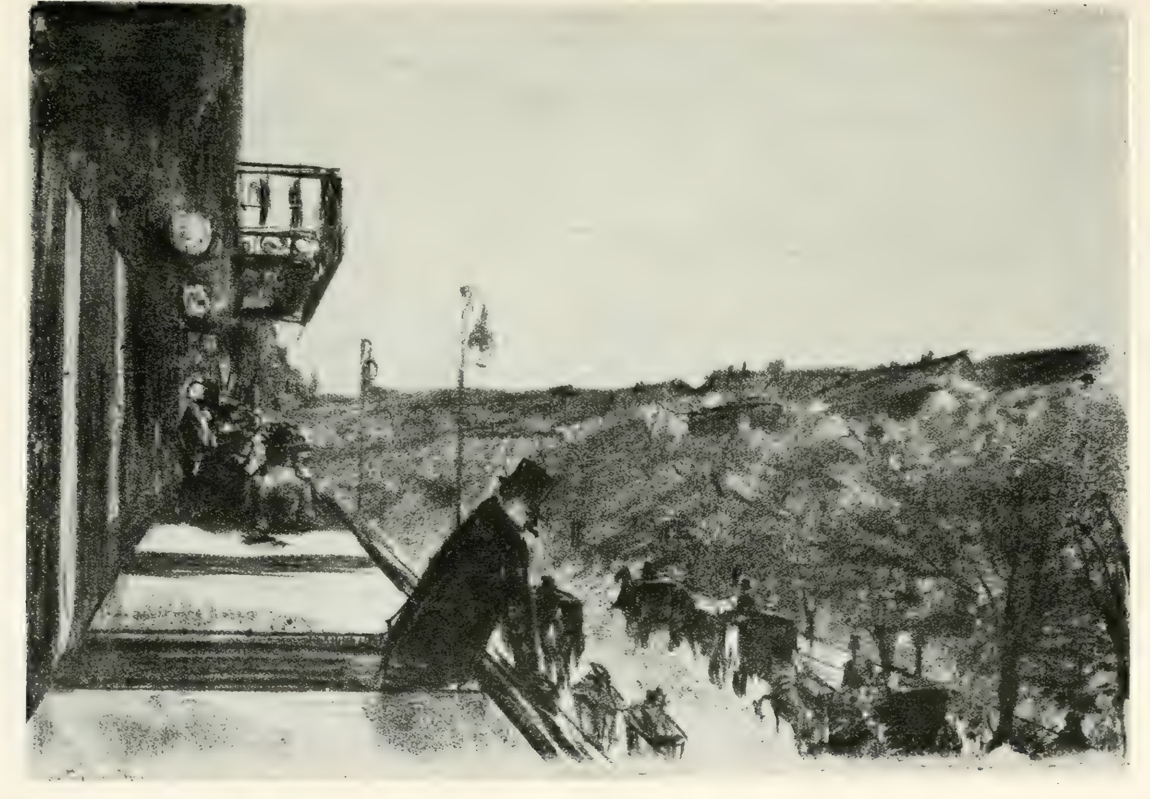
Der Absinthtrinker Paris (1881) Kohle-Zeichnung



Feldarbeiter (1882) Kohle-Zeichnung



Im Café (1884) Zeichnung



Blick vom Café Bauer 1887 (1914) Steinzeichnung



Studie

Zeichnung



Feierabend Zeichnung



Näherin Radierung

Studie (1888) Zeichnung



Studie (1889) Tusch-Zeichnung

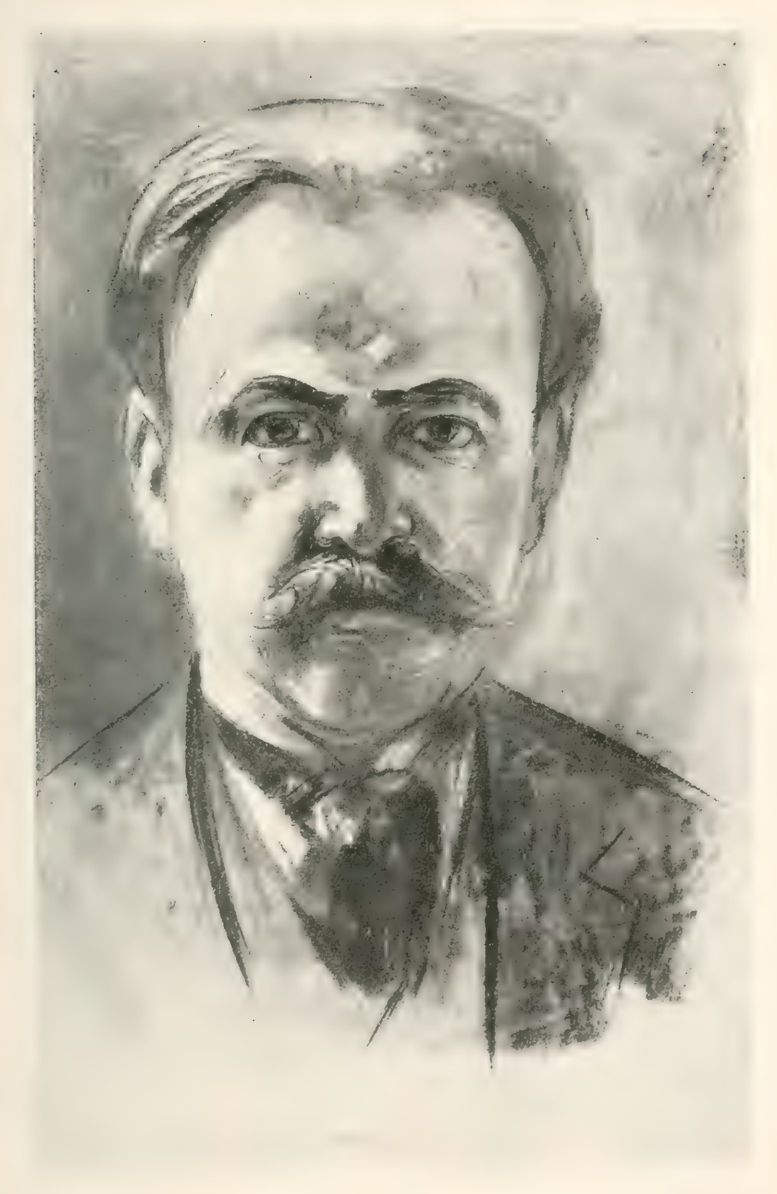


Jacob segnet Benjamin (1908) Kohle-Zeichnung



Studie zur Sindflut

Kohle-Zeichnung



Selbstbildnis (1912) Zeichnung



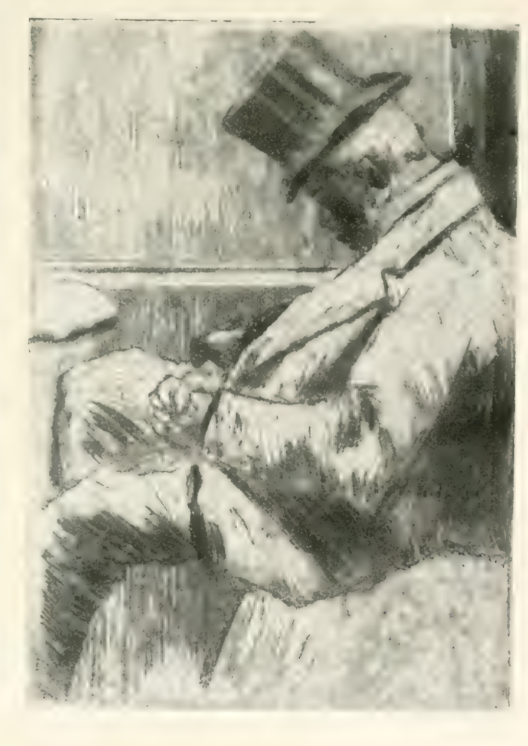
Straßenbild Kohle-Zeichnung



Bellevuestraße (1914) Kohle-Zeichnung



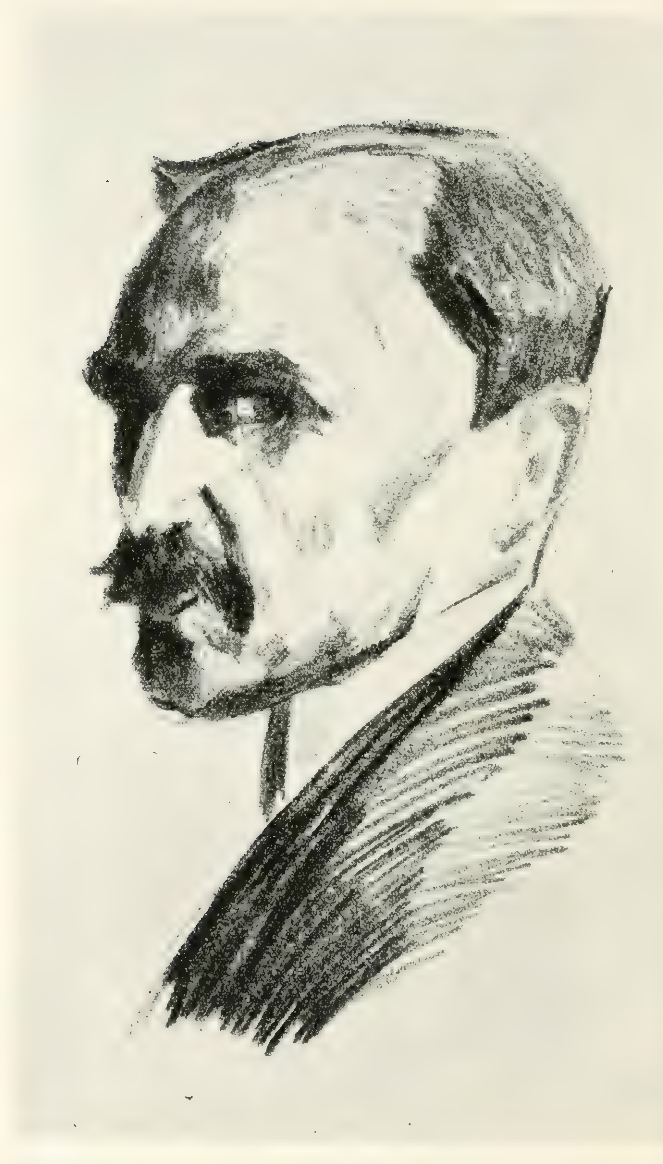
Café Radierung



Morgenstimmung Radierung



Bei der Toilette (1914) Kohle-Zeichnung



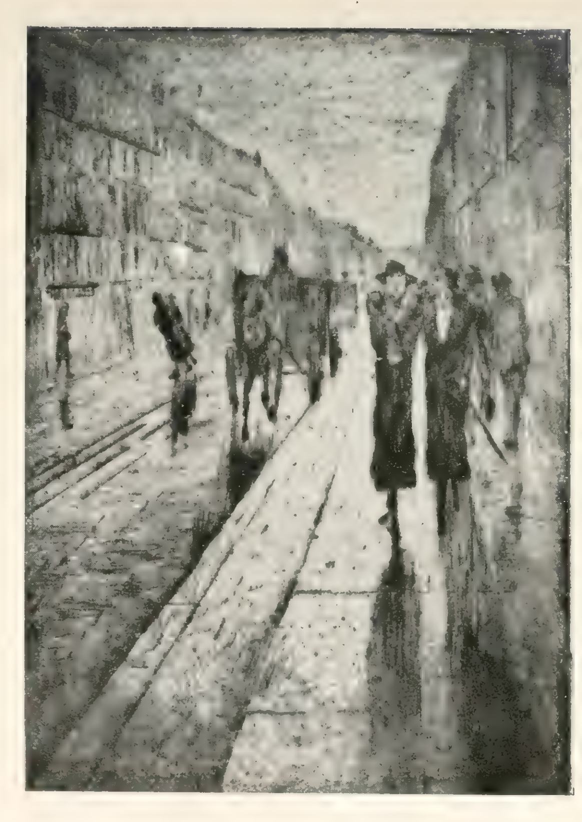
Selbstbildnis (1915) Zeichnung



Im Tiergarten Radierung



Straßenbild (1920) Zeichnung

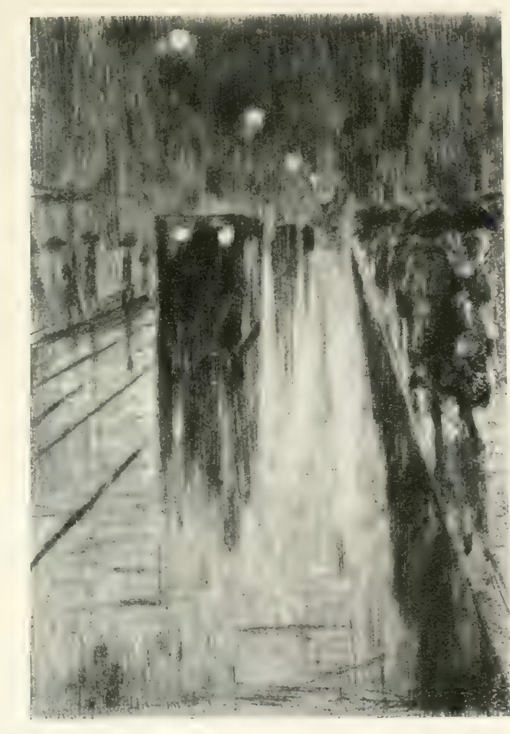


Straßenbild Radierung

Tiergartenstraße (Abendbeleuchtung) Radierung



Droschke — Radierung



Leipziger Straße (Abend) — Radierung



Im Café Steinzeichnung



Im Tiergarten

Steinzeichnung



Hölländische Mühle (1919) Radierung



Grunewaldsee — Steinzeichnung



Regentag Radierung



Straßenbild

Steinzeichnung



Bettler Kohlezeichnung



Holländisches Bauernhaus

Radierung

Alte Frau (1921) Radierung



Joseph (1920) Radierung



Feldarbeiter Radierung



Studie zu Simson Zeichnung

GRAPHIKER DER GEGENWART

BISHER SIND ERSCHIENEN:

(ALPHABETISCH GEORDNET).

Bd. 1 MICHEL FINGESTEN von PAUL FRIEDRICH
Bd. 6 KÄTHE KOLLWITZ .. von ALFRED KUHN
Bd. 8 MAX LIEBERMANN von JULIUS ELIAS
Bd. 7 HANS MEID .... von LOTHAR BRIEGER
Bd. 2 EMIL ORLIK .... von MAX OSBORN
Bd. 4 JACOB STEINHARDT von ARNO NADEL
Bd. 3 ERNST STERN .... von WOLFGANG GÖTZ
Bd. 9 LESSER URY .... von LOTHAR BRIEGER
Bd. 5 ERICH WOLFSFELD von ADOLPH DONATH

WEITERE BÄNDE SIND IN VORBEREITUNG

Die Clichés für dieses Werk fertigte die Chemigraphische Kunstanstalt HUCH & Co., Berlin SW 48, an.